

El Objeto Museable en la Posmodernidad

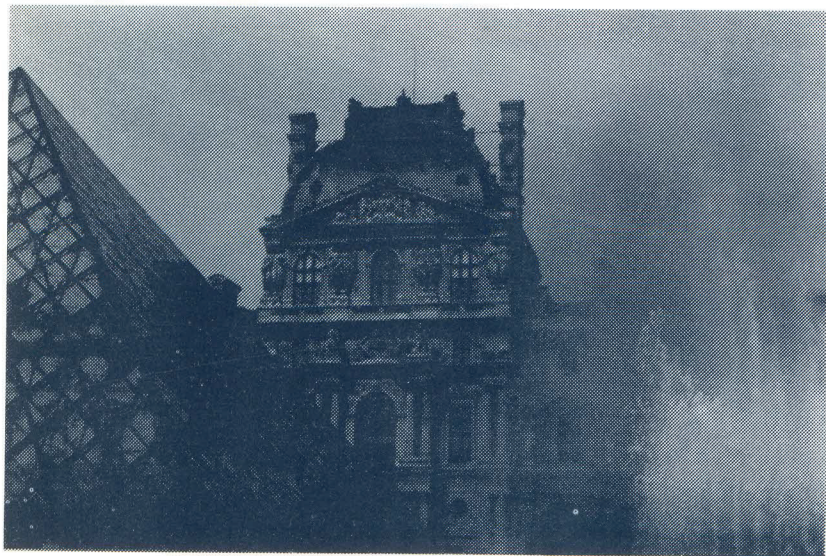
Lilly Kassner y
Jorge Reynoso

Lenguajes Artísticos posmodernos

Posmodernidad, fue simplemente la designación para un conjunto incierto y multiforme con el que, alternativamente, nos identificábamos o nos sentíamos profundamente extraños.

El término posmodernidad comenzó a divulgarse públicamente en la década de los ochenta, adquiriendo una gran aceptación entre la mayoría de los divulgadores de la filosofía, las letras y las artes. Su uso no definía precisamente un momento o un tránsito histórico concreto, sino más bien un estado de ánimo entre los que trataban de encontrar denominadores comunes entre la gran diversidad de manifestaciones culturales que acontecían y que ya no podían ser interpretadas a partir de modelos preestablecidos. Posmodernidad, en este caso, fue simplemente la designación para un conjunto incierto y multiforme con el que, alternativamente, nos identificábamos o nos sentíamos profundamente extraños. Una cosa es leer sobre un tránsito histórico y otra es experimentarlo. ¿Sentimos realmente que vivimos la posmodernidad? El asunto es doblemente incómodo al reflexionar que es un periodo que no se define por sí mismo, sino por su relación con la modernidad, a manera de apéndice o colofón. Posiblemente un ciudadano romano del año 300 vivió su vida con plenitud, sorteando las incertidumbres cotidianas como todos nuestros extemporáneos, e ignorando que vivía en lo que nosotros llamamos año 300. Sin embargo, la condensada crónica histórica nos hace imaginar a este ciudadano, en las puertas de una era que nos indican oscura, con conmiseración. ¿Cómo nos imaginarán a nosotros los imaginadores del futuro? Uno de los síntomas de la posmodernidad es que no podemos imaginar el futuro como certeza. Hace tres décadas la convicción o la ilusión podían concebir felices sociedades disfrutando las virtudes del materialismo histórico dialéctico, o colonizando planetas o canceladas por el desastre nuclear, mutantes humanos reiniciando la civilización en un mundo de nuevo primitivo. Pero nosotros no sabríamos determinar una

1.- Mesa redonda sobre el desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo. Santiago de Chile, 20-31 de mayo de 1972 (Resoluciones).



Restauración de centros históricos.

utopía o dis-topía concreta para nuestros descendientes, el presente nos ofrece demasiadas disyuntivas, demasiadas incertidumbres. Ese síntoma se extiende a las artes; las vanguardias de

Siendo México un dependiente, y no un gerente, de este modelo de sociedad, seguiremos experimentando, sincrónicamente, los sabores mezclados de una modernidad siempre aplazada, de una posmodernidad importada y de una especie de posmodernidad local,

la modernidad eran prospectivas, deseaban crear un arte para el futuro, para una nueva generación, para una nueva sociedad. En los numerosos manifiestos de las vanguardias se proponía a la acción artística como instrumento de transformación y no eran pocos los que declaraban la necesidad de inmolarse el arte del pasado. Nosotros, los posmodernos, hemos visto tantas hogueras inmoladoras que el pasado que rescatamos nos parece precioso, invaluable, y rescatamos incluso las más efímeras manifestaciones de las últimas vanguardias. En la modernidad, la historia se fabricaba en el hecho presente, todo era proyecto: proyectos urbanos, educativos, sociales, artísticos; todo proyecto implicaba el sacrificio de un estrato

del pasado, ya fuera un edificio, un ritual, una costumbre o una especie animal. Los posmodernos restauramos centros históricos, debatiéndonos sobre cuál es la fachada o el acabado originales de un inmueble; adoramos complejas tradiciones, como la gastronomía de la colonia; lamentamos también la ausencia de ocelotes y tlacuaches en nuestras selvas y deseáramos que las facturas que nos remite la marcha del progreso no fueran tan costosas. Si antes se apostaba todo al futuro, nosotros anhelamos recobrar algo de la memoria. Aspiramos a recobrar patrimonios.

Pero la modernidad proyecta un ímpetu sobre nosotros, sobre la estructura de la economía, sobre la mecánica del consumo y sobre el desarrollo del conocimiento, que no podemos emanciparnos de los procesos o de las ideologías modernas. Somos, como lo definía Marcuse en los sesenta, una sociedad industrial tecnificada con aspiraciones transnacionales. Algunos ya hablan de una sociedad post-industrial que se define más por los servicios, la telecomunicación y la especulación económica virtual que por la producción. Si bien ese estado post-industrial se podría sugerir para los denominados países desarrollados, lo cierto es que naciones como la nuestra no han adquirido siquiera una ilusionada plenitud industrial para conformarnos con el estatuto de prestadores de servicios. Siendo México un dependiente, y no un gerente, de este modelo de sociedad, seguiremos experimentando, sincrónicamente, los sabores mezclados de una modernidad siempre aplazada, de una posmodernidad importada y de una especie de posmodernidad local, producto de un cambio de poder que digerimos lentamente y de una apertura cultural que no hemos tenido oportunidad de decantar.

No hace muchos años que iniciamos el ejercicio del sufragio efectivo y la democracia representativa, y ya estamos obligados a buscar opciones para la acción democrática posmoderna, considerando la participación de las minorías y la autonomía de etnias y regiones. Todavía no evaluamos en toda su trascendencia la herencia de

más de setenta años de nacionalismo cultural y educativo, y ya los conservadores critican las exhibiciones de desnudos, la lectura escolar de libros poco piadosos y la misma estructura de la educación pública superior. Por un lado la industria de la construcción incorpora estándares internacionales y tecnología de punta, y por otro se propone el rescate de técnicas y materiales locales. Algo similar ha acontecido en la divulgación de las artes visuales: al mismo tiempo que la obra de varios artistas mexicanos menores a los cuarenta años ha recibido éxito crítico y comercial internacional, no se ha considerado seriamente la necesidad de divulgar públicamente, de manera crítica y académica, la historia del arte mexicano de los últimos treinta años. Debemos buscar estrategias para que académicos y divulgadores se encuentren, combinar el hacer moderno con el reflexionar posmoderno, y encontrar instrumentos de discurso que permitan hablar de la diversidad y de la pluralidad de la misma manera que antes se hablaba de una historia o de un futuro unívocos. Pero hablemos un poco de nuestro instrumento de discurso: el museo.

Otro síntoma más de la posmodernidad es la capacidad que tenemos para la desilusión, estado de ánimo más que justificado si consideramos las numerosas ocasiones en que, durante los últimos veinte años, el optimismo ha sucumbido ante una realidad más compleja de la que hubiera podido concebir cualquier ideología positiva. La libertad no es un ejercicio sencillo, como tampoco lo es la democracia, la economía, los enfrentamientos sociales o la sexualidad. Junto a la desilusión se cultiva el escepticismo y una gran capacidad, posiblemente enfermiza, para descubrir complots en la política, en la historia y en las costumbres de los vecinos. Tantas cosas han encubierto los gobiernos o cualquier detentador del poder que sospechamos que en todo discurso o modelo de la realidad se esconde un fraude. Si la belleza de una cantante o actriz es producto de la cirugía, si el vigor aparente de una fruta o una carne se debe a la manipulación hormonal o genética, o si el

simpático gobernante es en realidad un adúltero o un aliado del narcotráfico, si la imaginería de la realidad, en resumen, es un simulacro, una ilusión, la desilusión puede ser un auténtico y legítimo acto de defensa, de sensatez. Ante un mundo de ilusiones artificiales con fecha de caducidad, se pueden adoptar, entre muchas otras, tres posturas: o defender una presentación del mundo auténtica, o entregarse plenamente al goce del artificio y de lo artificial, o recluirse en la experiencia personal, en la cultura del individuo, única certeza de veracidad.

Estas tres posturas han tenido sus vertientes en la expresión artística, pero hablemos mejor de su repercusión en el ámbito de los museos. Cuando símbolos del Estado como el parlamento, el tribunal de justicia o el monumento a los héroes pierden su calidad de símbolos de legitimidad y de permanencia, le ha tocado al museo, a ese templo laico, el papel de representar al edificio público legítimo y perdurable. El museo, las estadísticas lo comprueban, todavía significa credibilidad para la sociedad: su historia y su arte son auténticos porque existen y se exhiben en un museo. Todos sabemos que la historia y la historia del arte pueden ser fácilmente manipuladas por medio del discurso museográfico, pero, para el público, esa ficción por lo menos estaría compuesta por elementos verídicos. En la posmodernidad, el museo es una de las pocas instituciones públicas, que pueden provocar una respuesta emocional legítima, auténtica y que reconcilia el deber con la educación, y la educación con la diversión y el ocio, reconciliando así posmodernidad. El Estado

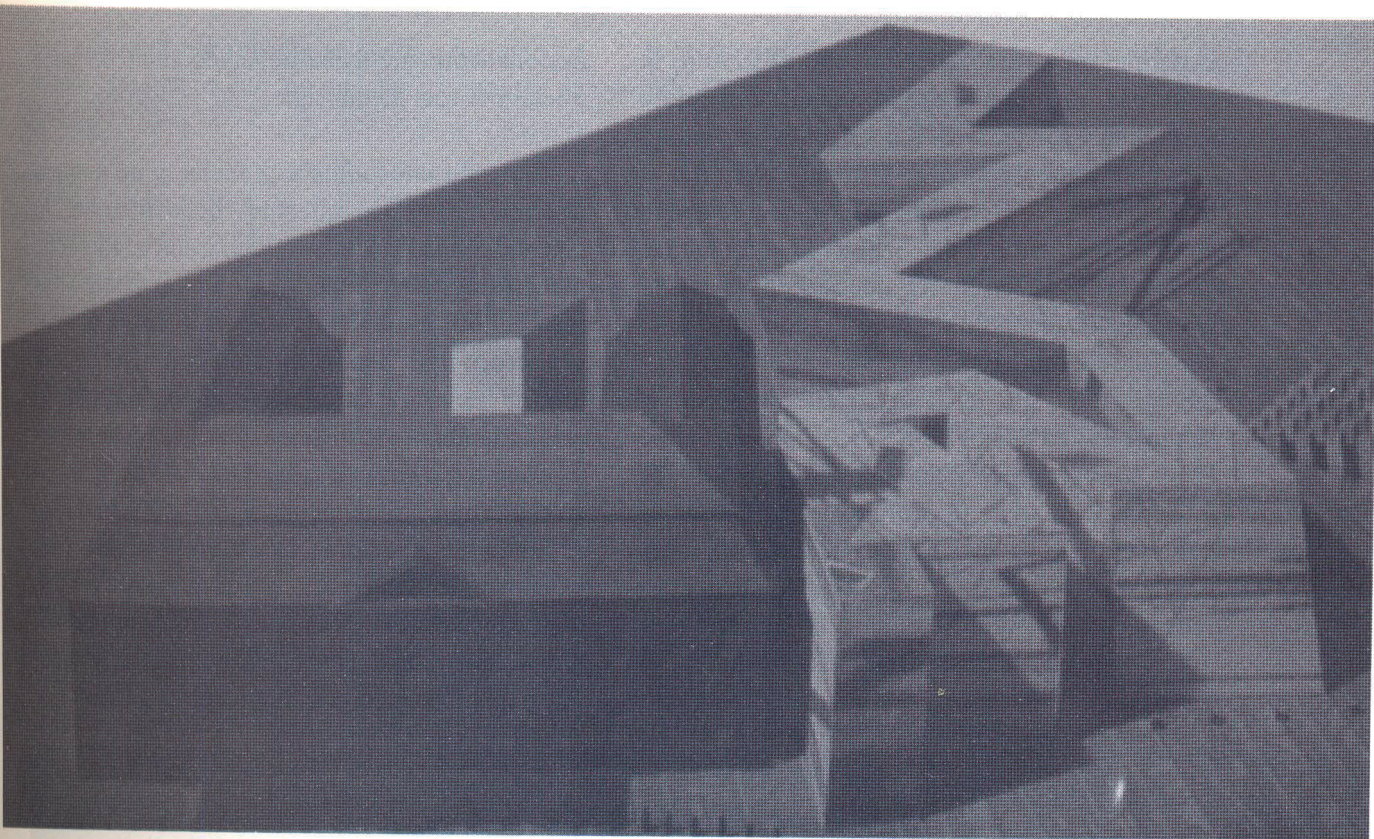
En la posmodernidad, el museo es una de las pocas instituciones públicas, que pueden provocar una respuesta emocional legítima, auténtica y que reconcilia el deber con la educación, y la educación con la diversión y el ocio, reconciliando así posmodernidad.

podría invertir en museos, confiando que es una buena inversión a largo plazo, de la misma manera que lo podría estar haciendo la iniciativa privada. Y si la mayoría de las veces la inversión en museos no es económicamente redituable, en países como Francia o Italia significa una parte sustantiva de los ingresos públicos. A diferencia de la ambigüedad de los libros, los enunciados de los museos, al ser divulgativos, con contundentes: los zapatos del cura Hidalgo confirman la existencia de Hidalgo. Asimismo, percibir esos zapatos, virtud de la naturaleza ritual de la visita de los museos, se convierte en una experiencia particular a cada individuo: esos zapatos *me* hablan de la historia, de *mi* historia, son auténticos símbolos de identidad.

Sin embargo, los museos no están liberados de la simulación, sobre todo cuando se han convertido en símbolos nacionales o regionales, en testimonios de prestigio para sus patrocinadores y en una de las pocas obras arquitectónicas que, en Europa o Norteamérica, todavía firman arquitectos y no empresas de diseño. Un museo actualmente tiene que ser, simultáneamente, palacio, centro de diversiones, espacio educativo, templo y centro comercial. Como indica la mercadotecnia, debe ser atractivo, como indica la pedagogía, debe ser didáctico; como indica la cultura del ocio, debe ser divertido. A veces, el museo debe ser tantas cosas que no puede ser, plenamente, una sola. El caso del museo de arte contemporáneo es sintomático: suple una necesidad de contar con un espacio cultural incluso en lugares sin pasado o arte glorioso. Lo contemporáneo en los museos se ha convertido, muchas veces, en un estereotipo: lo contemporáneo es nuevo, original, dirigido a los jóvenes, propio y acorde a las tendencias, alternativo y, por el simple hecho de ser contemporáneo, propositivo y original. Tanto en el más modesto espacio de arte contemporáneo de alguna provincia latinoamericana como en el Guggenheim de Bilbao se puede detectar esta oferta de lo contemporáneo con la simulación, con la ficción de una cultura globalizada que, en su sustancia, es tan ficticia como la sonrisa de un

anuncio de pasta dental. Aquí participa el último síntoma que mencionaremos de la posmodernidad: el cinismo. Paralelamente, al demandarnos los patrocinadores resultados cuantitativos, casi exclusivamente establecidos por la cantidad de público que asiste a las exposiciones, estamos tendiendo a diseñar museos para las masas, descuidando al individuo y a su experiencia y condicionando el discurso museográfico por circulaciones que aparentan las rutas viales de las que, muchas veces, el público se quiere evadir refugiándose en un museo.

Los que laboramos en museos debemos plantearnos, o replantearnos, cuál es el mínimo parámetro ético que tenemos en la más elemental sustancia de nuestro origen: somos espacios públicos de divulgación cultural que promovemos relaciones entre sujetos y objetos museales. Tenemos que reflexionar sobre qué es el público y diferenciarlo de la masa, debemos permitir libertad en las interpretaciones y la posibilidad de experiencias individuales. Debemos determinar qué cosa es museable y qué no lo es, pudiéndose comunicar mejor por otro medio de divulgación, como un libro, un documental televisivo o una computadora. Más allá de la publicidad, debemos convocar al público, tratando de que esta visita sea una experiencia tanto especial como cotidiana, y exigir que esta visita sea parte de los objetos públicos y privados del sistema educativo. Replantear al museo y a su discurso tiene que ser una reflexión profunda, como profunda es la discusión sobre la aplazada apertura total del Museo de Historia Alemana o el Museo Judío en Berlín, una discusión pública, política y académica que permita revelar la función o las funciones básicas del museo en el contexto social. En el caso de México, la misma discusión se tendría que iniciar en el caso de nuestros grandes museos y en los casos particulares de los museos de sitio, los regionales y los comunitarios: averiguar lo que el museo puede o no ser y cómo seguir siendo, a partir de sus fundamentos originales. En el caso de los espacios de arte contemporáneo, estamos tan preocupados en instalarlos o remodelarlos que no



Maqueta museo judío de Berlín

nos hemos permitido definir asuntos tan sencillos como: qué es moderno, qué es contemporáneo y cómo se relacionan esos conceptos a la misión social que los museos de arte contemporáneo tendrían en los contextos existentes en México.

En el ámbito de lo internacional, la apertura de la posmodernidad se identifica con un resurgimiento de la pintura, sobre todo de la figurativa, como género primordial del arte, al tiempo que el arte conceptual agotaba tanto su capacidad de sorpresa como de renovarse. Esos pintores, como Francesco Clemente, Baselitz o Kiefer, encuentran maneras de pintar en las que la experimentación técnica o la novedad temática pasan a un segundo plano en relación con la voluntad misma de pintar y el placer de hacerlo, y el placer de retratar personas, perros, coches o símbolos. En los ochenta, el regreso a la pintura, no como un acto de novedad conceptual o procesual, sino como un acto de necesidad de

representar, como un deseo y un placer de representar, fue abrumadoramente liberador; y fue también un movimiento muy bien recibido por el mercado del arte, hay que admitirlo, porque implicaba volver a comercializar objetos contemporáneos manipulables que se podían colgar en las casas y que eran relativamente duraderos. El retorno de la figuración también fue bien recibido por un público, y por una nueva generación de patronos del arte, que no encontraba en la abstracción, en la austeridad minimalista o en la sutileza conceptualista maneras de comprensión o de disfrute. Es aquí donde puede exponerse una de las paradojas entre modernidad y posmodernidad en el caso mexicano. A diferencia de Estados Unidos y Europa, y a diferencia incluso de Argentina y Brasil, en México ni la pintura ni la figuración fueron abolidas por los movimientos de vanguardia. Si bien en nuestro país se desarrollaron tanto una vertiente geométrica como formas

que para que esa fortuna se realice los artistas tienen que operar con las mismas estrategias de Gabriel Orozco.

Si bien la pintura no se ha erradicado de los museos de arte contemporáneo, es cierto que ha habido una merma de su presencia en ellos. Y es natural, por lo anterior, que los pintores reclamen la presencia en espacios que eran de su preferencia; es natural también que si nuestros museos se orientan preferentemente a lo que se ha definido como neo-conceptualismo, los que no simpatizan con esta tendencia y con los grupos que la promueven critique lo que, a todas luces, aparenta ser una moda; una moda que, además, atenta contra la misma sustancia del conceptualismo porque, a todas luces, es formalista. Pero, al margen de las modas y de nuestro deseo de ser internacionales, lo cierto es que los artistas actuales están produciendo obras, en muy diversos medios y con variadas técnicas, que son realmente interesantes y que proponen al público experiencias estéticas auténticas. Las que llamamos técnicas tradicionales, como la escultura, la pintura, el grabado o la fotografía, ya no son las únicas vías de expresión y la misión de los espacios de arte contemporáneo es ofrecer una apertura a todo medio de expresión que sea válido, coherente, propositivo y bien ejecutado. ¿Cuáles son los elementos de juicio, en la diversidad de manifestaciones de a posmodernidad, para definir lo que es bueno y lo que es malo, lo que vale la pena exhibir, no ya para el futuro, sino para el presente? La anterior no es una pregunta retórica para los que definen las políticas de los museos, porque implica los argumentos que hay que sostener ante nuestros patrocinadores públicos y privados, y ante un conservadurismo que, día a día, adquiere mayor voz y voto en las políticas culturales.

Los museos heredamos de la modernidad una ideología de la que no nos podemos desprender: no exhibimos necesariamente lo que el público desea ver, sino lo que pueda ofrecerle al público maneras de entender la realidad de una manera distinta;

debemos promover el goce pero, sobre todo, la reflexión.

Tenemos en México una gran oportunidad histórica: el Estado está cediendo espacios culturales, por setenta años reservados para el discurso ideológico institucional, para que la historia y el arte nacionales se redefinan ante la mirada pública. Pero el gran problema es que esta redefinición es terriblemente compleja y se ha planteado en un período de tiempo muy corto. Insistimos en nuestro deber de aprender a vivir sin el cobijo de grandes jerarcas culturales y de buscar las maneras en que México puede ser presentado y representado, ya no como una historia y una realidad homogéneas, sino como diversidad y pluralidad. Si ya no podemos hablar de una historia del arte mexicano.

Una de las opciones que se puede proponer es un mayor rigor en las políticas de exhibición, exigiendo a curadores y gestores culturales —y a los periodistas culturales— más elementos de fundamentación crítica, mayor grado de análisis en la argumentación y fundamentación de sus propuestas. Si bien sería odioso demandar a la curaduría un tipo de profesionalización similar a la que se pide en el contexto de las ciencias o las técnicas, es necesario que la curaduría mexicana, al tiempo que se instruye en lo nuevo, se fundamente en el pensamiento y en la filosofía actual y pasada, y en la historia del arte mundial y mexicana. Si nos argumentamos y fundamentamos nuestras propuestas, si éstas se alimentan simplemente en el aliento de lo nuevo no reflexionado, será muy fácil que quedemos emparedados entre la moda y el conservadurismo.

más allá del museo, trascendiendo a éste, debemos reflexionar sobre el espacio público y el arte público. En ese sentido, la escultura urbana, tanto en México como fuera, es un gran problema posmoderno.

Y más allá del museo, trascendiendo a éste, debemos reflexionar sobre el espacio público y el arte público. A diferencia de la pintura, la escultura, sobre todo la de mediano y de gran formato, se encuentra supeditada a comisiones, proyectos y políticas relacionadas con la ciudad. Desde hace unos treinta años han existido en nuestro país pocos proyectos urbanos en los que el factor artístico se considere de manera seria e integral. Al parecer, superado el nacionalismo y el geometrismo, suponemos que ya no existen formas de abordar la escultura pública sin considerarla un simple elemento decorativo. Suponemos también que sólo gobiernos culturalmente dictatoriales son capaces de imponer un arte público y que ya no hay maneras novedosas de abordar escultóricamente la historia y los símbolos de identidad. En ese sentido, la escultura urbana, tanto en México como fuera, es un gran problema posmoderno. Es un gran problema porque, si no pensamos en otro tipo de estrategias efímeras, la escultura urbana es perdurable y es un enunciado

del presente para el futuro. ¿Qué podemos hacer en el presente que sea perdurable y que nos podría representar en el futuro, de la misma manera que el David de Miguel Ángel representa a la Florencia renacentista o la Venus de Milo a la cultura helénica clásica? Gran problema; pero es un problema que, si bien posiblemente no podremos solucionar, por lo menos debemos poner sobre la mesa. Si la publicidad y las telecomunicaciones pueden ser creativas y redituables, ¿por qué no el arte público? No hablando de la eficiencia del Guggenheim de Bilbao como museo, no hablando de su costo o de sus implicaciones políticas, no hablando de él como arquitectura, sino como escultura, lo cierto es que ese edificio representa una época y la representará en el futuro, de la misma manera que fungirá como símbolo de una ciudad y será motivo de peregrinación. No teniendo los recursos de las sociedades post-industriales, nuestra principal materia prima es la creativa. Hay que buscar maneras democráticas de estimularla.

DRA. LILY KASSNER
DIRECTORA GENERAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIFUSIÓN CULTURAL UNAM
Email: lkassner@servidor.unam.mx

ARQ. JORGE REYNOSO
SUBDIRECTOR DE INVENTARIO Y CURADURÍA
Email: manfreda@tutopia.com.mx